

Andrzej Leśniak

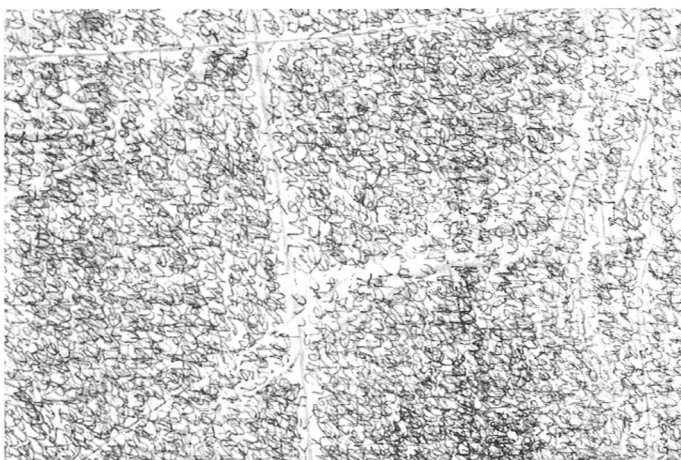
Filozofia dotknięta: obraz, idiom, materialność : Jacques Derrida i Simon Hantai

Sztuka i Filozofia 26, 141-154

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Simon Hantai, bez tytułu, 1999 [tusze na plisowanym batyście]. Dzieło reprodukowane pierwotnie w: Simon Hantai, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, Editions Galilée, Paris 2001

**Autor dziękuje wydawnictwu Galilée
za zgodę na reprodukcję fragmentów prac Simona Hantai**

Andrzej Leśniak

**FILOZOFIA DOTKNIĘTA:
OBRAZ, IDIOM, MATERIALNOŚĆ.
JACQUES DERRIDA I SIMON HANTAÏ**

MALARSTWO JAKO INNY JĘZYK

Niniejszy szkic jest częścią większego projektu: próby opisu miejsc, w których filozofia styka się z obrazem malarskim, próbuje o nim mówić i tym samym mierzy się z różnicą, oddzielającą język od tego, co wizualne. Chcę mówić o tej konfrontacji inaczej, niż zwykle robi się to w filozofii. Inaczej, to znaczy nie traktując obrazu jako fenomenu istniejącego tylko w perspektywie pojęcia; chciałbym zatem w pewnym sensie wyjść poza analizę pojęcia obrazu (rzecz jasna, nie rezygnując z tej analizy, nie zapominając o tym, co już powiedziane, a co w istotny sposób wpływa na to, w jaki sposób myślimy o obrazie współcześnie). Ten tradycyjny sposób myślenia, o którym wspominam i do którego nieuchronnie będę musiał się odnosić, został utrwalony szczególnie przez filozofię Kantowską, lecz istniał już wcześniej, także na gruncie historii sztuki. Niestety, nie mogę zająć się w tym miejscu dokładniej relacją zachodzącą pomiędzy dyskursem filozoficznym (w kwestii obrazu) i dyskursem historii sztuki. Muszę tu jednak wspomnieć o szczególnym związku, łączącym te dwa sposoby myślenia i mówienia o obrazie. Historia sztuki, mimo iż zwykle nie jest to zależność uświadomiona, opiera się na rozstrzygnięciach filozoficznych określających relację języka i obrazu. Mówienie o sztuce, nawet w ramach historii, w ramach historii sztuki jako nauki, ma nieuchronnie charakter filozoficzny. Już u samego zarania tej dyscypliny, w pismach Giorgia Vasariego, napotykamy dające do myślenia podporządkowanie: sztuka (i obraz) podporządkowana jest mianowicie poznaniu. Vasari wpisuje obraz artystyczny w ścisły schemat epistemologiczny przy użyciu kategorii rysunku (*disegno*). Rysunek wydobywa ideę rzeczy przedstawianej: przedstawienie jest tym doskonalsze, im lepiej uda się artyście uchwycić ideę jego przedmiotu. Obraz funkcjonuje zatem tylko o tyle, o ile mieści się w relacji podporządkowania, która za pośrednictwem rysunku łączy go z ideą – jest więc od niej mniej istotny. Historia

sztuki, a ściślej dyskurs organizujący ją od samego początku, skazuje obraz na podrzędność na mocy rozstrzygnięcia, które ma charakter filozoficzny: obraz służy poznaniu, obraz istnieje tylko i wyłącznie w ramach epistemologii, z niej czerpie swe znaczenie.

Podobnie funkcjonuje rozstrzygnięcie Kantowskie. *Krytykę czystego rozumu* czytać można jako traktat o obrazie, który jest jednym z rodzajów przedstawienia. Być może jest nawet tak, że *Krytyka czystego rozumu* to z punktu widzenia rozważań dotyczących obrazu dzieło ważniejsze niż *Krytyka władzy sądenia*, mimo iż właśnie to drugie dzieło uznaje się za fundatorskie względem nowoczesnej myśli teoretycznej dotyczącej sztuki (w tym także obrazu artystycznego). Jednak to właśnie pierwsza *Krytyka* sankcjonuje rozwiązanie, które określa sposób, w jaki o sztuce myśli się aż do czasów współczesnych, nie tylko w filozofii, lecz także (za sprawą filozofii, na mocy pewnego rodzaju powtórzenia rozwiązania filozoficznego) w historii sztuki. Takie twierdzenie pojawia się we współczesnych interpretacjach relacji łączącej historię sztuki i filozofię, na przykład w dziele Georges'a Didi-Hubermana zatytułowanym *Devant l'image*¹. Jest ono niewątpliwie w dużym stopniu uzasadnione, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę tę formę kandyzmu, która pojawia się w dziełach Erwina Panofsky'ego. Didi-Huberman pokazuje, że koncepcja Panofsky'ego, fundamentalna z punktu widzenia nowoczesnej myśli o sztuce i obrazie, wywodzi się z interpretacji *Krytyki czystego rozumu* i zawartej tam teorii przedstawienia.

Rzecz jasna, pisma Kanta można czytać inaczej – perspektywa otwarta w szczególności przez *Krytykę władzy sądenia* prowadzi do innych sposobów lektury, takich, które podkreślają wagę tego, co estetyczne, postrzeżeniowe, poszczególne (tak jak w interpretacjach Wolfganga Welscha), jak i takich, w których na pierwszym miejscu stawia się motywy wzniosłości: moment konfliktu rozumu i wyobraźni, niezgodność władz, niemożliwość pogodzenia dwóch heterogenicznych momentów pewnego rodzaju doświadczenia (tak jest w lekturach Jeana-François Lyotarda, lecz również u Welscha; zresztą te dwie interpretacje są ze sobą nierozdzielnie związane). Wracam teraz jednak do systemu określonego przez *Krytykę czystego rozumu*. Fenomeny widzialne mogą się w nim pojawić

¹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990. W języku polskim istnieje fragment tej książki w tłumaczeniu Mirosława Loby: G. Didi-Huberman, „Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga”, *Artium Quaestiones*, X, Poznań 2002.

jedynie w inteligibilnych ramach: obrazy są istotne (wartościowe, czyli wartościowe poznawczo, przydatne z epistemologicznego punktu widzenia) tylko wtedy, kiedy dają się redukować do pojęć. Tak naprawdę nie mogą one istnieć inaczej: chodzi tu więc o ustanowienie porządku, w którym to, co inteligibilne, panuje nad tym, co wizualne. Ten porządek powstaje dzięki dwóm gestom: pierwszy polega na zatarciu różnicy między językiem (który jest tu w domyśle językiem filozofii) i obrazem, drugi – na ustanowieniu hierarchii, w ramach której obraz podlega pojęciu, pojawia się tylko w jego perspektywie i na jego prawach. Obraz jest w *Krytyce czystego rozumu* kojarzony z różnorodnością, która w przedstawieniu znika na rzecz jedności naoczności. Aprioryczne podstawy możliwości doświadczenia (które są tematem kilku fragmentów istotnych z punktu widzenia pytania o obraz) są zarazem podstawą określającą konieczność redukcji różnorodności tego, co wizualne. Jeśli zaś (w ślad za Kantem albo też z innych powodów) przyjmujemy, że obraz jest nieuchronnie różnorodny, to stanie się jasne, że nie może on funkcjonować na gruncie systemu Kantowskiego inaczej, jak tylko w postaci marginesu, który w procesie syntezy naoczności podlega odcięciu. Obraz jest zniesiony: by mógł dalej być obrazem (obrazem wartościowym, gruntującym poznanie), musi zostać pozbawiony tego, co dla niego konstytutywne.

W tym momencie zasadnie można zadać pytanie: czy w ogóle możliwy jest inny sposób mówienia o obrazie? Na czym miałby on polegać? Czy można spróbować myśleć o obrazie w sposób, który nie wymaga założenia bezwarunkowego podporządkowania obrazów pojęciom (w ślad za tradycją odnośnego myślenia) i powtórzenia hierarchii sytuującej wizualność w przestrzeni inteligibilnej? Rzecz jasna, nie postuluję odwrócenia hierarchii, odcięcia się od języka czy też wyrzeczenia się wiedzy o obrazie (czy wiedzy pochodzącej z obrazu). Zastanawiam się przecieź nad możliwością *mówienia* i *myślenia* o obrazie, które możliwe jest tylko w ramach języka, w miejscu określonym przez pojęcia. Nawet jeśli chciałbym spróbować wyjść poza analizy pojęcia obrazu, to może się to odbyć wyłącznie w nawiązaniu do pewnych zastanych, już funkcjonujących sposobów *mówienia* i *myślenia*. Chcę przez to powiedzieć, że próba ta jest do pewnego stopnia dwuznaczna: chodzi tu bowiem o wyjście poza to, co określa tożsamość dyskursu mówiącego o obrazie. Piszę przecieź z *wnętrza* filozofii, używam kategorii należących do języka filozofii, lecz równocześnie staram się mówić o tym, co filozofię niepokoi, gdyż do niej nie należy, nie daje się całkowicie oswoić za pomocą dostępnych jej środków, dotyka ją, przychodząc do niej z *zewnątrz*.

Na czym ma polegać ten inny sposób mówienia o obrazie? Na początku pojawić się powinno założenie o niezupełności podporządkowania obrazu temu, co pojęciowe, wynikające z różnicy oddzielającej sferę wizualną od sfery dyskursywnej (ustrukturyowanej przez pojęcia). Ta różnica nie jest neutralna i nie daje się zneutralizować: obraz, nawet jeśli traktujemy go językowo (za pomocą języka, a więc komentujemy go, opisujemy, staramy się dotrzeć do „tego, co chce powiedzieć” – na przykład w tym sensie, w jakim mówi się o „języku malarstwa” czy „języku malarskim”), pozostaje czymś pozajęzykowym. Zresztą wyrażenia takie jak „język malarstwa” czy „język malarski” równie dobrze uwypuklać mogą specyficzność tego, co malarskie – odsyłają wprawdzie do języka, ale wskazują równocześnie na nieredukowalną pojedynczość określonego rodzaju języka. Język malarski używa właściwych sobie środków, wiąże się z określonymi, jemu tylko właściwymi sposobami wytwarzania przedstawięń. To właśnie mamy na myśli, mówiąc: „Tego nie da się przedstawić *inaczej*”. Pojedynczość ugruntowana jest w tym, co właściwe malarstwu. Z tego wynika, że wyrażenia „język malarstwa” czy „język malarski”, choć tak wytarte, zwyczajne, niemal przezroczyste, zawierają w sobie dwuznaczność: wiążą malarstwo z językiem, podporządkowują je ogólnemu pojęciu języka i równocześnie wskazują na różnicę między malarstwem a tym, co językowe w *innym* sensie. Malarstwo byłoby tu po prostu *innym* językiem.

Taka próba mówienia o obrazie wpisuje się w pewnego rodzaju tendencję, z którą mamy do czynienia w humanistyce francuskiej mniej więcej od połowy lat sześćdziesiątych. Na obszarze, zwanym najczęściej krytyką historii sztuki², podkreśla się autonomiczność obrazu, jego nieredukowalność względem innych rodzajów reprezentacji, przede wszystkim reprezentacji dyskursywnej. Analizy tego, co wizualne, zmiernają najczęściej do uznania obrazu za inny sposób mówienia i myślenia, a relacja między językiem i językiem obrazu zostaje w ramach historii sztuki opartej na paradygmacie ikonograficznym (praktycznie rzecz biorąc

² To wyrażenie Giovanniego Careriego sugeruje, iż krytyczne ostrze owej tendencji dotyka jedynie tej dziedziny. Tymczasem krytyka historii sztuki w swym współczesnym kształcie ma znaczenie daleko wykraczające poza pole wyznaczone przez przedmiot i metodologię jednej tylko dyscypliny, gdyż dociera ona do ogólnych, ponaddiscyplinarnych, filozoficznych i antropologicznych założeń leżących u podstaw nowoczesnych sposobów myślenia o obrazie.

niezależnie od historycznej postaci, jaką ów paradygmat przyjmował) gruntownie sproblematyzowana. Najważniejszą pracą krytycznie analizującą metodologiczno-metafizyczne założenia historii sztuki jest niewątpliwie wspomniana już przeze mnie książka Georges'a Didi-Hubermana pt. *Devant l'image*, w której podporządkowanie obrazu językowi (obecne już u zarania historii sztuki) umieszczone jest w kontekście związku historii sztuki i filozofii. Trochę inaczej rzecz się ma we francuskiej filozofii współczesnej: tu obraz nie pojawia się często, jest raczej tylko jednym z motywów wykorzystywanych do tego, by zakwestionować bezkrytycznie przyjmowane założenia rządzące dyskursem filozoficznym. Nie oznacza to jednak, że uzasadniony jest pogląd, zgodnie z którym zapoczątkowana wraz ze schyłkiem strukturalizmu myśl francuska (chodzi mi w tym momencie zwłaszcza o dominujące interpretacje myśli Jacques'a Derridy) to tylko i wyłącznie filozofia pisma i pisania (język francuski nie zna tej różnicy: kategoria *écriture* odnosi się zarówno do aktu pisarskiego, jak i do jego wytworu). Współczesna filozofia francuska to także filozofia obrazu, to znaczy myśl, której efektem jest redefinicja podstawowych kategorii organizujących dyskurs dotyczący wizualności. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o postaci Louisa Marina, którego teksty oscylują między najogólniejszym, filozoficznym sposobem ujmowania problemów reprezentacji a pisaniem zakorzenionym w refleksji historycznej, wychodzącym od wizualnego konkretnego.

JACQUES DERRIDA – PISANIE WOKÓŁ MALARSTWA

Będę mówił o tekstach Jacques'a Derridy. Dlaczego Derrida? Ponieważ w jego pismach mamy do czynienia z sytuacją, w której malarstwo (obraz malarski) dotyka tego, co filozoficzne, a filozofia nie zamyka się na to, co wobec niej inne ani nie próbuje okiełznać tej inności, wpisując ją w swoją architekturę. Dekonstrukcja (czyli filozoficzny projekt Derridy) *konfrontuje się* z malarstwem, nie zamyka się przed nim, próbuje o nim mówić *inaczej*, niż czyniło się to wcześniej. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju afirmacją i akceptacją niezbędną wtedy, gdy zamierzamy mówić o czymś, co nas zaskakuje. Obraz zaskakuje, gdyż nie należy do przestrzeni filozoficznej – jest odsunięty, leży zbyt daleko i – paradoksalnie – właśnie dlatego nas dotyka.

W twórczości Derridy jest kilka momentów, które można zasadnie określić jako momenty konfrontacji z obrazem. Napisał on kilka książek, w których odwołanie do obrazu jest motywem kluczowym: mówią one

o ślepcie i niewidzialności³, o relacji między czasem i fotografią⁴, o twórczości Artauda⁵ i innych sprawach. Najważniejszą z nich jest chyba jednak książka zatytułowana *Prawda w malarstwie*⁶, poświęcona między innymi figurze ramy w dyskursie filozofii sztuki, graficzności i głosowi, paradygmatyczności w malarstwie, pragnieniu restytucji prawdy w filozofii sztuki. Przede wszystkim jednak traktuje ona o dotyku: mówi o tym, w jaki sposób malarstwo, sztuka niedyskursywna, może dotknąć filozofii. Może być to dotknięcie bolesne, nie do wytrzymania, skutkujące nieczytelnością, niemożliwością lektury, swego rodzaju kresem dyskursu. Tkaniny Simona Hantaï, które w tym kontekście będą później przywoływał, które spróbuję zinterpretować w odniesieniu do rozważań Derridy, dotyczą właśnie w ten sposób: malarz, który myśli i pisze, pokazuje, w jaki sposób lektura może dojść do swych granic.

Rozpaczam od dwóch motywów organizujących dwa wstępne fragmenty *Prawdy w malarstwie*: pisanie wokół malarstwa i idiomu. Pisanie wokół malarstwa: osobliwe wyrażenie, niespotykane w języku potocznym, zarówno we francuskim [*écrire autour de la peinture*], jak i w polszczyźnie. Sugeruje ono, choć zapewne jest to na razie przedwczesne stwierdzenie, niemożliwość pisania o malarstwie, to znaczy pisania, dla którego malarstwo nie jest problemem, a to, co widzialne, z łatwością przeistacza się w to, co czytelne.

Interesuje mnie słowo „wokół”. Odnosi się ono do przestrzeni, kieruje nas ku topografii i geometrii, być może też ku grawitacji, specyficznemu przyciąganiu, które każe filozofii zbliżać się do malarstwa. Co jednak oznacza ono w tym konkretnym miejscu? „Chcąc utrzymać się w kadrze, na granicy – będę pisał tutaj czterokrotnie wokół malarstwa” [PM 5]. Pisanie wokół malarstwa jest zatem powtórzeniem gestu obecnego już wcześniej, utrwalonego w dyskursie filozoficznym, lecz także w dyskursie historii sztuki. Gest ten jest prawodawczy: określa on bowiem granicę oddzielającą dzieło sztuki od rzeczywistości, granicę wspierającą się na instytucjach działających dzięki powtórzeniu i reprodukcji. „Cztery razy, można by powiedzieć, wokół malarstwa, a więc w rejonach, jakie zwykliśmy – sami się do tego upoważniając – obejmować (oto cała historia)

³ J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990.

⁴ J. Derrida, „Lecture” (w:) M.-F. Plissart, *Droit de regards*, Paris 1983.

⁵ J. Derrida, P. Thévenin, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris 1986; J. Derrida, *Artaud le moma*, Paris 2002.

⁶ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003. Dalej jako PM z podaniem numeru strony.

jako obszary otaczające lub jako obrzeża dzieła: obramowanie, *passé-partout*, tytuł, sygnatura, muzeum, archiwum, dyskurs, rynek; krótko mówiąc – wszystkie te miejsca, gdzie ustanawia się prawa, wyznaczając granicę, która jest granicą czystego koloru” [PM 5].

Derrida pisze wokół malarstwa, co oznacza, że odwołuje się on do tych samych instytucji, które konstytuują myślenie o sztuce w ramach filozofii i historii sztuki. Nie może zresztą być inaczej. Równocześnie jednak tekst Derridy, na początku niezauważenie, później coraz wyraźniej, obraca się przeciwko sobie (tu znowu wkracza retoryka i figura koła bądź elipsy, obrotu...). Na samym początku: „Będę pisał po to, by przyjrzeć się na nowo filozofii (przywołać Platona, Kanta, Hegla, Heideggera) – filozofii, która wciąż jeszcze rości sobie prawo do organizowania dyskursu na temat malarstwa” [PM 5]. Małgorzata Kwietniewska, tłumaczka *Prawdy w malarstwie*, za pomocą zwrotu „przyjrzeć się na nowo” oddaje czasownik „solliciter”, który – także w tym kontekście – znaczyć może „dotknąć” lub „poruszyć”. Słowo to odsyła więc jednocześnie do dystansu związanego ze spojrzeniem i do bliskości dotyku. Tekst Derridy jako tekst filozoficzny stawia pytanie o filozofię, kwestionuje ją z jej wnętrza dzięki możliwości (albo konieczności) zewnętrznego odniesienia. Jednym słowem, sprawia, że filozofia rozwarstwia się, a do jej języka wkrada się niepewność.

Pisanie wokół malarstwa staje się więc pisanie wokół samej filozofii i ściśle powiązanych z nią instytucji. Tym samym wyznaczana przez nie topografia, zespół granic i obramowań staje się przedmiotem pytania. „Jakie byłyby warunki możliwości (jeśli w ogóle taka możliwość istnieje) przekroczenia, demontażu lub przemieszczenia dziedzictwa wielkich filozofii sztuki, które wciąż organizują całą tę problematykę?” [PM 16].

Takim warunkiem możliwości jest idiom, który pojawia się w momencie, kiedy tekst filozoficzny staje się opowiadaniem. Ścisłej rzecz biorąc, kończy się wtedy *Słowo wstępne* skonstruowane zgodnie z regułami sztuki, a więc jako zapowiedź tego, o czym będzie mowa później, w głównych partiach książki. Zaczyna się natomiast niespełna dwustronicowy fragment, który przysparza kłopotów, kiedy chcemy go umieścić w ramach klasyfikacji gatunkowej. Pojawia się w książce filozoficznej, a więc w obrębie filozofii jako instytucji. Przypomina jednak opowiadanie: narrator, ten, kto opowiada, wyraźnie oddzielony jest od bohatera, postaci fikcyjnej. Ta postać jest w ramach tekstu filozoficznego czymś (i kimś) obcym, przybyszem z zewnątrz, podobnie jak Gość w platońskim *Sofiście*.

Derrida pisze: „Ktoś, nie jestem to jednak ja, przychodzi i mówi: «Interesuje mnie idiom w malarstwie»” [PM 7]. Idiom, tak jak gość, jest

czymś (kimś) obcym. Idiom w malarstwie, bo o taki tutaj chodzi, jest więc problemem dla dyskursu filozoficznego, ponieważ zaburza on istniejący do tej pory porządek (o ile ten porządek naprawdę kiedykolwiek istniał). Malarstwo (zawsze i nieuchronnie idiomatyczne) nie daje się ująć w ramach filozofii i kwestionuje topografię, o której wspominałem wcześniej, to znaczy instytucjonalnie ustabilizowaną przestrzeń, tradycyjnie służącą rozumieniu sztuki.

„Jak ktoś, kto przychodzi właśnie w tym momencie, nie mieści się w żadnym kadrze. Obrzeża kontekstu rozchodzą się. Nie jest tak, że w ogóle niczego nie rozumiecie – ale co on dokładnie chce powiedzieć?” [PM 7]. Próbujemy więc zrozumieć to, co mówi do nas obcy; staramy się przetłumaczyć idiom, który właśnie dzięki swej nieczytelności, obcości i niezrozumiałości prowokuje do tłumaczenia. Zgodnie z hipotezą Derridy, tłumaczenie to jest nigdy niekończącym się zadaniem, a cała sytuacja – wizyta gościa, dotknięcie idiomu – wymyka się opisowi czy formalizacji.

Jakie znaczenie ma idiom? Jak możemy go rozumieć? Jaki ślad pozostawia? W jaki sposób zarysowuje powierzchnię języka? Po pierwsze, idiom jawi się jako to, co malarskie. Nawet jeśli interesuje nas malowanie tekstem, tak jak w przypadku płócien Simona Hantaï, wciąż mamy do czynienia z malarstwem, a nie z innym sposobem wytwarzania przedstawień, prezentowania i reprezentowania. Idiom w malarstwie odsyła więc do tego, co właściwe konkretnej dziedzinie sztuki. Malarskość jako taka jest niedyskursywna, lecz nosi w sobie możliwość dotknięcia dyskursu, zaniepokojenia go. Po drugie, idiom pojawia się jako sygnatura artysty, znak wyjątkowości tego, kto maluje. Obcy (jako idiom, nie mogłoby zresztą być inaczej) jest niepowtarzalny i nieprzewidywalny: nie możemy przygotować się na jego przyjście. Nasza gościnność musi być nieskończona albo nie będzie jej wcale.

SIMON HANTAÏ – OBRAZ, KTÓRY DOTYKA FILOZOFIE

Znowu powrócę teraz do miejsca, w którym filozofia styka się z malarstwem. Tym razem będą to jednak konkretne obrazy: prace lektury bądź prace czytania [*travaux de lecture*] Simona Hantaï.

Na początek kilka słów o artyście, który w Polsce nie jest postacią znaną. Istnieje jeden tylko tekst, autorstwa Pawła Mościckiego poświęcony analizie jego twórczości⁷. Zupełnie inaczej jest we Francji, gdzie Hantaï

⁷ P. Mościcki, „Granice w sztuce. Casus Simona Hantaï”, *Sztuka i Filozofia* 2004, nr 24.

od dawna, od lat pięćdziesiątych jest postacią niezwykle istotną i bardzo szanowaną⁸. Urodzony w Bia na Węgrzech w 1922 r., ukończył studia w budapeszteńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wkrótce potem, wskutek trudnej sytuacji w kraju, zdecydował się na emigrację i osiadł w Paryżu. Tu szybko związał się z ruchem surrealistycznym, dzięki czemu stał się rozpoznawalny. Szybko jednak zerwał ze środowiskiem skupionym wokół André Bretona. W 1960 r. zaczął stosować technikę plisowania/fałdowania tkanin. Plisowanie staje się metodą (*le pliage comme methode*), która pozwala na zerwanie z wymogiem akademicko (co za tym idzie, instytucjonalnie) pojmowanej technicznej poprawności i z założeniem o wyrażającej się w twórczości subiektywności. W pewnym momencie mówi: „Kiedy plisuje, jestem obiektywny i to właśnie pozwala mi zniknąć”. Od tej pory Hantaï eksperymentuje z różnymi technikami, które pozwalają mu na przekształcanie materii obrazu (przede wszystkim podłoża malarzkiego). Praca malarska staje się pracą krytyczną, której ostrze zwraca się przeciwko utrwalonym sposobom myślenia o przedstawieniu, podłożu jako ekranie reprezentacji, relacji widzialnego i niewidzialnego, pamięci, a nawet autobiografii.

Nasza historia rozpoczyna się latem 1999 r., kiedy Jean-Luc Nancy poprosił Simona Hantaï o wykonanie prac, które mogłyby posłużyć jako ilustracje do mającej się ukazać książki Jacquesa Derridy⁹ poświęconej właśnie Nancy’emu. Nie chodziło tu jednak o ilustracje w tym sensie, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni – raczej o wytworzenie miejsca, dzięki któremu mogłyby się spotkać (i dotknąć) dwa dzieła: tekst Derridy i tekst Nancy’ego. Hantaï zgodził się bez wahania. W ciągu kilku miesięcy przygotował kilka manuskryptów zapisanych na delikatnym batyście: przepisywał tam fragmenty pism obu filozofów. Ostatecznie powstało pięć tkanin o wymiarach 150 na 100 cm, gęsto, aż do nieczytelności zapisanych wybranymi tekstami książek, a następnie nieregularnie plisowanych w ten sposób, że część tekstów (które i tak są w przeważającej części nieczytelne) stała się niewidoczna. Rok później książka Derridy ukazała się ozdobiona kilkoma czarno-białymi reprodukcjami prac Hantaï. Tymczasem korespondencja między Hantaï i Nancym trwała nadal – w pewnym momencie ten drugi zaproponował jej publikację. W 2001 r. ukazała

⁸ Dwa najważniejsze dzieła poświęcone twórczości Simona Hantaï to: A. Baldassari, *Simon Hantaï*, Paris 1992 oraz G. Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris 1998.

⁹ J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000.

się książka zatytułowana *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible* (Poznanwanie tekstów. Lektura nieczytelnego manuskryptu)¹⁰. Zawiera ona reprodukcje listów, pełne teksty korespondencji, kolorowe reprodukcje prac Simona Hantaï oraz końcowy, rekapitulujący tekst Jacques'a Derridy.

Moja hipoteza jest następująca: te obrazy dotyczą filozofii. Podobnie jak skojarzony z idiomem obcy, który nie mieści się w wyznaczonych ramach, sprawiają one, że na filozofię zaczynamy patrzeć inaczej.

Dlaczego mogę mówić w tym miejscu o dotknięciu filozofii?

1. Prace Simona Hantaï to interpretacje tekstów filozoficznych. Hantaï kopiuje fragmenty dwóch książek: *Donner le temps* Derridy¹¹ i *Être singulier pluriel* Nancy'ego¹². Wybór nie jest rzecz jasna przypadkowy (sam Hantaï mówi, że wybrał teksty „otwierające się na rozproszenie”). Skupię się teraz na tekście Nancy'ego, żeby pokazać, w jaki sposób reprodukcja, kopiowanie i przepisywanie w obrazach Hantaï wiąże się z tym, o czym mowa w przepisywanym tekście.

Tekst Nancy'ego sam już jest interpretacją. Mówi o fragmencie *Przyczynków do filozofii* Martina Heideggera¹³ dotyczącym „bycia-z” jako źródłowej struktury określającej bycie jestestwa. Nancy postuluje nowe odczytanie (albo przepisanie) Heideggera, nawiązanie z nim dialogu, dzięki czemu analityka egzystencjalna mogłaby zostać oparta właśnie na tej paradoksalnej strukturze odsyłającej jednocześnie do bliskości i do separacji. Na początku miałyby być, jak mówi Nancy, „źródłowo zwielokrotniona fałda”¹⁴. Ta fałda (albo plisa) pojawia się w tkaninach Simona Hantaï jako obiekt, rzecz materialna, widzialna, element obrazu, który komplikuje jego płaszczyznę i sprawia, że poszczególne fragmenty stają się niewidoczne i nieobecne. Fragmenty obrazu tracą na bezpośredniości. Plisa (w sensie filozoficznym, którego nie da się tu oddzielić od jej znaczenia jako obiektu materialnego) odsyła więc do gry obecności i nieobecności, na której tak bardzo zależało Nancy'emu. Tkanina Simona Hantaï jest zatem interpretacją tekstu filozoficznego, lecz jest to interpretacja w szczególnym sensie tego słowa, chodzi tu bowiem o prezentację

¹⁰ S. Hantaï, J.-L. Nancy, J. Derrida, *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, Paris 2001.

¹¹ J. Derrida, *Donner le temps: I. La fausse monnaie*, Paris 1991.

¹² J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris 1996.

¹³ M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, tłum. B. Baran i J. Mizera, Kraków 1996.

¹⁴ J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., s. 118.

tekstu narażającego siebie i swój sens na niebezpieczeństwo, na konfrontację z materialnością, która go rozprasza. To rozproszenie zachodzi między innymi dzięki plisowaniu: fałdy tkaniny powodują, że niektóre partie tekstu stają się niewidoczne, a fragmenty dotychczas oddalone zbliżają się do siebie.

2. Tkaniny Simona Hantaï to miejsce, w którym filozofia styka się z obrazem. To dotknięcie nie jest neutralne – pozostawia ślady, których materialności nie możemy zignorować. Znaczenie ma tu faktura i delikatność tkaniny, pofałdowane powierzchnie, szorstkość płaszczyzny. Praca kopisty, której podjął się Hantaï, jest niesłychanie konkretna: plisowanie, prasowanie, wreszcie niekończący się wysiłek lektury, przepisywania, replikacji i eksplikacji innych tekstów. Ta właśnie konkretność i cielesność (które chciałbym uznać za figury idiomatyczności) dotyczą filozofię. Oto fragment z jednej z książek Jeana-Luca Nancy'ego: „Czy chcemy tego, czy nie, ciała dotykają się na tej kartce, sama kartka jest dotykiem (mojej ręki, która pisze, twojej, która trzyma tę książkę). Ten dotyk jest odsunięty w nieskończoność, opóźniony – maszyny, transport, fotokopie, oczy, inne ręce – ale pozostaje maleńkie uparte ziarno, pył kontaktu”¹⁵.

3. Na płótnach Simona Hantaï tekst filozoficzny staje się nieczytelny. Wspomniałem już wcześniej o plisach, które powodują, że część tekstu znika i może się pojawić dopiero po rozpostarciu, rozprostowaniu tkaniny (Hantaï zresztą próbuje niekiedy rozprostowywać pofałdowane, splisowane wcześniej tkaniny). Ale bardziej istotna jest tu nieczytelność związana z tym, że Hantaï przepisuje teksty, nakładając na siebie ich rozmaite fragmenty. „W ten sposób poznaję teksty”¹⁶ – mówi w pewnym momencie. Zagęszczenie zdań, słów i liter narasta w miarę kopiowania. „Na początku, mimo pewnych nierówności powierzchni, pióro swobodnie się posuwa, oko przewiduje i pomaga ominąć przeszkody, a tekst pisany jest czytelny. Po setkach linijek oko do niczego już się nie nadaje, ślepnie, a pióro porusza się po omacku, kreśląc ciągłe linie, które niszczą słowa i litery”¹⁷. Ta praktyka powoduje, że tekst stopniowo się dezintegruje, a w jego miejsce powstaje obraz. Kiedy oglądamy te tkaniny z pewnej odległości, nie możemy nawet odróżnić poszczególnych liter czy słów ani kolorów – widzimy tylko „brudną szarość”¹⁸, ścianę, na której zacierają się różnice między barwami.

¹⁵ J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 47.

¹⁶ S. Hantaï, J.-L. Nancy, J. Derrida, *La connaissance des textes...*, op. cit., s. 9.

¹⁷ Ibidem, s. 75.

¹⁸ Ibidem, s. 55.

Tkaniny Simona Hantaï są zatem miejscem, w którym filozofia konfrontuje się z obrazem. Tekst filozoficzny traci tu swą dotychczasową pozorną niezależność i odrębność, zostaje dotknięty przez heterogeniczną wobec niego materię. Właśnie materia i materialność to motywy, które szczególnie chciałbym tu podkreślić – przede wszystkim ze względu na to, że to one są tymi elementami obrazu, które – jako obce filozofii – pozwalają na sprobematyzowanie relacji filozofii i obrazu. Dzięki tej materialności możemy zadać pytanie o sam status dyskursu filozoficznego, a więc pytanie o charakterze teoretycznym. Oznacza to, że mamy tu do czynienia z punktem przecięcia dwóch sfer: spotkanie filozofii i obrazu jest równocześnie spotkaniem tego, co ogólne i teoretyczne z tym, co jednostkowe i empiryczne. Zachodzi ono dzięki pewnym elementom obrazu, które nazwę „obiektami teoretycznymi”¹⁹, to znaczy fenomenami będącymi fragmentami obrazu (obiektami wizualnymi) funkcjonującymi jak pojęcia teoretyczne. Takim obiektem teoretycznym w przypadku tkanin Simona Hantaï jest na przykład plisa – stanowi ona fragment obrazu, część jego materialnej struktury, można ją zobaczyć, a nawet, do pewnego stopnia (biorąc pod uwagę fakt, że jej część jest niedostępna) opisać. Zarazem jednak możemy ją wykorzystać jako pojęcie teoretyczne: odsyła ona do gry obecności i nieobecności, mówi nam o skomplikowanej relacji, która zachodzi między tym, co widzialne i tym, co niewidzialne w ramach reprezentacji. Plisa należy do sfery reprezentacji, gdyż jest częścią obrazu – powoduje jednak, że fragmenty obrazu znikają. Jest ona zatem pojęciem filozoficznym; lecz paradoksalnie, jej znaczenie w tej właśnie przestrzeni jednoznacznie wiąże się ze sposobem, w jaki funkcjonuje ona jako fragment obrazu, w przestrzeni wizualnej. Filozofia jest tu *dotknięta*: konkretny obraz – dzięki swej materialności, która funkcjonuje tak, jak opierający się tłumaczeniu idiom – staje się problemem dla dyskursu filozoficznego. To dotknięcie zagraża jego stabilności, sprawia, że staje się on nieczytelny (tkaniny Simona Hantaï doskonale tego dowodzą), konfrontuje go z nieznośną materialnością. Jednocześnie jednak powoduje ono, że filozofia może – na nowo, znów inaczej – otworzyć się na to, co nieprzewidywalne, doświadczyć czegoś zaskakującego. Dotknięcie, kontakt, zmęczenie, oporna materialność przedmiotu, faktura płótna...

¹⁹ Kategoria ta została stworzona we współczesnej francuskiej historii sztuki, w kręgu badaczy związanych z paryską École des Hautes Études en Sciences Sociales, m.in. przez Huberta Damischa.

Summary

The visuality of image is a challenge to philosophical discourse. Philosopher (as affirms Jacques Derrida) can not simply reduce the difference that separates the discursive space of philosophy and the *topoi of images*. The effect of this confrontation is writing around image/painting (*écriture autour de la peinture*), writing that remains philosophical, but is touched by the irreducible dimension of the visual. The works of Simon Hantaï explore the territory that comes into being when philosophy is confronted with the image. Hantaï's reinscriptions or reinterpretations of texts (by Jean-Luc Nancy and Jacques Derrida) are born exactly in the moment when the discursive becomes the visual. Philosophy is touched, transformed; the text of philosophy is rendered unreadable.